

## A EMERGÊNCIA DE UMA ÓPERA ALEMÃ NO PRIMEIRO ESCRITO DE RICHARD WAGNER

Leandro Couto Carreira Ricon

### RESUMO

Este artigo visa analisar o texto 'Die deutsche Oper' [A Ópera Alemã], escrito em 1834 pelo compositor do romantismo alemão Richard Wagner (1813-1883). Neste texto o compositor demonstra a necessidade de criação de uma ópera alemã pura, visando a criação de uma ópera nacional que influenciaria a plurificação do sentimento nacionalista nos estados germânicos no momento prévio da unificação, que ocorreria em 1871. Para mais completo entendimento do artigo, oferecemos ao leitor a nossa tradução do texto analisado [a primeira que temos notícia para o português]. Utilizamos para este artigo a teoria da 'função social da arte' oferecida por Ernst Fischer; a conceituação de 'arte de artista' e 'arte de artesão' oferecida por Norbert Elias e, como método, pensamos na interação 'arte-sociedade', especialmente 'música-sociedade', pensada por Theodor Adorno, Frédéric Jameson e Jean Duvignaud.

**PALAVRAS-CHAVE:** Nacionalismo, Alemanha, História Social das Artes, Romantismo, Richard Wagner.

### RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser le texte 'Die deutsche Oper' [L'Opéra allemand], écrite en 1834 par le compositeur du romantisme allemand Richard Wagner (1813-1883). Dans ce texte, le compositeur démontre la nécessité de créer un opéra purement allemand, visant à créer un opéra national pour grandir l'influence du sentiment nationaliste dans les États allemands de l'époque avant l'unification, qui a eu lieu en 1871. Pour la compréhension plus complète de l'article, on offre au lecteur la traduction du texte examiné [la première que nous avons connu en Portugais]. Pour analyser cet article nous avons usé la théorie de la «fonction sociale de l'art» offert par Ernst Fischer, le concept de «l'artiste d'art» et «artisan d'art» offert par Norbert Elias, et comme méthode, nous pensons à l'interaction "art-société», en particulier «la musique et la société», vu par Theodor Adorno, Frédéric Jameson et Jean Duvignaud.

**MOTS-CLÉS:** Nationalisme, Allemagne, Histoire sociale de l'art, Romantisme, Richard Wagner.

---

· Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-IH-UFRJ); pesquisador do Laboratório de Estudos do Tempo Presente da mesma instituição e tradutor de seu periódico: Boletim do Tempo; graduado em História pela Universidade Católica de Petrópolis (UCP); membro do Conselho Editorial da revista eletrônica Veredas da História. Este trabalho conta com o apoio da CAPES através de sua bolsa de mestrado. Contato: leandroecouto@bol.com.br.

## Introdução

A música nos Estados Germânicos sempre teve sua importância baseada na fama que adquirira internacionalmente. Desde o esquecimento da obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750) pelo classicismo, passando pelo gênio prodigioso de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e terminando nas inovações harmônicas e formais de Ludwig van Beethoven (1770-1827), sem esquecer autores que influenciaram o mundo musical europeu como Joseph Haydn (1732-1809) e Franz Peter Schubert (1797-1828). Essa criação musical, nessa região de complexidade política, esteve predominantemente ligada à execução oficial. Dessa forma, Bach escrevia para a execução eclesiástica, ficando famosas as suas cantatas e as quatro paixões baseadas nos quatro evangelhos das quais apenas duas (a de João e a de Mateus) permanecem integrais; Mozart, por sua vez, escrevia para a execução real – foi funcionário da corte de José II (1741-1790) – e Beethoven para os teatros e salas de concerto que começariam a ganhar mais relevância no final do século XVIII e início do XIX. O fenômeno romântico assistiu, por outro lado, a idéia de privatização da música, fenômeno que muito antes ocorrera com a literatura, ainda na transição medievo-modernidade (Cf. ARIÈS; CHARTIER, 1997 e ELIAS, 1995). A idéia de privatização da música ocorre, originalmente, devido a seqüência de compreensões humanas tidas após a Revolução Francesa que, mesmo pensando num cosmo comunitário, se preocupou especialmente com a situação do indivíduo; daí ligarmos diretamente o movimento revolucionário como instaurador, em certa medida, do romantismo europeu.

Essa privatização de formas de execução, levada principalmente a casas que podiam arcar com os custos dos instrumentos – muitos caros na época –, definiu as formas composicionais plurais dos primeiros românticos, como é o caso fundamental de Frédéric Chopin (1810-1849), famoso por escrever, em sua maioria, apenas peças de salão<sup>1</sup>. Podermos citar também as composições que foram feitas para execução em residências como as *Canções sem palavras* de Felix Mendelssohn (1809-1847) ou mesmo os *lieder*<sup>2</sup> de Robert Schumann (1810-1856) e, mais tarde, Johannes Brahms (1833-1897).

---

<sup>1</sup> Peças escritas para a execução no privado ou em pequenas salas com público restrito.

<sup>2</sup> Canções escritas, geralmente, para piano e cantor.

Portanto, o romantismo carregava, em sua forma, as mais variadas possibilidades composicionais as quais faziam essa nova estética do XIX invadir todos os grandes centros musicais europeus. Dentre essa variabilidade composicional, podemos citar dois casos interessantes: 1 – passa a existir uma maior mobilidade cromática, que leva os compositores aos extremos do tonalismo<sup>3</sup>; e 2 – a não-utilização de esquemas de composição rígidos (formas), e quando estes são usados, o são de formas completamente diferentes das estéticas anteriores, como a sinfonia no caso do Classicismo.

Essa maior mobilidade cromática e essa quebra no rígido sistema de formas composicionais acentuam diretamente o individualismo existente em cada região européia, criando assim, a partir de uma estética nova, variados traços composicionais (CARPEAUX, 1977: 147), logo, não devemos pensar em *romantismo*, porém sim em *romantismos*. Neste trabalho, faremos o paralelo resumido entre cinco das mais variadas formas românticas: o romantismo fantástico, o semi-clássico, o romantismo de caráter nacionalista, o alto romantismo alemão e o romantismo tardio.

O romantismo fantástico foi uma das primeiras manifestações da estética que futuramente ficaria conhecida apenas como romantismo. Tal forma é marcada pela reação hostil ao novo público por parte dos homens que já eram maduros quando a Revolução Francesa desarticulou a sociedade aristocrática européia. Este modelo esteve ligado diretamente a construções burlescas, que lembravam, em certos aspectos, a obra mozartiana. Podemos citar os compositores mais influentes deste ramo de romantismo: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) e Niccòlo Paganini (1782-1840).

Outra forma composicional romântica é a chamada escola semi-clássica, representada, principalmente por Franz Schubert e Felix Mendelssohn. Apesar de, essencialmente posterior ao romantismo fantástico, a escola vienense semi-clássica seria a real transitória entre o classicismo de autores como Wolfgang Mozart e Ludwig van Beethoven e o romantismo do século XIX. Mendelssohn e Schubert representam esta forma como poucos: retomam temas e formas clássicas, compondo ao molde aristocrático para o novo público popular do romantismo europeu.

Por outro lado, uma das formas mais representativas do romantismo é o romantismo de caráter nacionalista, representado, essencialmente, por Frédéric Chopin.

---

<sup>3</sup> O tonalismo é a hierarquização das notas em uma sequência lógica. A ‘quebra’ dessa hierarquia começada no Romantismo foi levada ao extremo por compositores como Arnold Schönberg (1874-1951) já no século XX

O objetivo principal deste gênero romântico é a tentativa de expressar a música da pátria do compositor adaptando-a ao gosto dominante europeu, basicamente romântico. O surgimento deste gênero em território europeu fundou-se, basicamente, pela dificuldade do ideário nacional, muitas vezes reprimido pelo poder do Estado, como é o caso da Polônia de Chopin, que passa a ser representada pelas mazurcas<sup>4</sup>.

O auto-romantismo alemão representado por Robert Schumann, por outro lado, apesar de ter características nacionalistas, baseou-se em um modelo principalmente filosófico de visão escapista. Muitas vezes essa forma romântica tomou por empréstimo os temas nacionais, porém, não podemos classificar essa visão de mundo como nacionalista apenas, uma vez que o nacionalismo aparece em segundo plano, em detrimento das sensações e visões de mundo do indivíduo. Essa aproximação filosófica do romantismo assemelha-se, em larga escala, aos principais escritores do período, como Heinrich Heine (1797-1856) também na Alemanha e, na França, Victor Hugo (1802-1885).

A título de curiosidade, uma vez que seria um tema a parte e que não faz referência ao proposto neste trabalho, podemos citar as formas de persistência do romantismo no século XX, encontradas basicamente em duas formas: o pós-romantismo e o romantismo tardio. A confusão entre pós-romantismo e romantismo tardio atravessou as discussões estéticas da segunda metade do século XX, porém, encontraram um porto seguro nos estudos de pesquisadores como Ernest Fischer, Otto Maria Carpeaux e Eric Salzman. A divisão é feita da seguinte forma: o pós-romantismo seria a estética moderna baseada nas estruturas românticas com determinadas inovações, como é o caso do impressionismo de compositores como Claude Debussy (1862 – 1918) e Maurice Ravel (1875 – 1937) –ambos franceses – ou do expressionismo do alemão Arnold Schönberg; por outro lado, o romantismo tardio seria a forma de persistência real do romantismo do século XIX no século XX, como é o caso do compositor, pianista e maestro russo Sergei Rachmaninoff (1873 – 1943) e de Richard Strauss (1864 – 1949).

---

<sup>4</sup> Música e dança típica da Polônia, muitas vezes presentes nas obras chopinianas, assim como as polonesas

### A Situação da Música na Alemanha

A música nos territórios germânicos do século XIX copiava, basicamente, a repartição política destes territórios: uma vez que existiam variados Estados independentes, ligados por um vínculo formal muitas vezes frágil, a música era plural. Ocorria, dessa forma, nas obras artísticas uma ‘representação’ variegada de um certo inconsciente político, no modelo proposto por Frédéric Jameson (JAMESON, 1992)<sup>5</sup>. Dessa forma, encontramos regiões que privilegiavam peças de grande porte, como o caso da Baviera e da Saxônia e outros que privilegiavam a música individual, composta para pequenos grupos, como é o caso da Prússia e da Áustria, as duas maiores potências da Confederação Germânica.

A inexistência de uma forma específica alemã incomodava determinados músicos, como Richard Wagner (1813-1883) e, até mesmo, Robert Schumann, uma vez que, tais autores identificavam a igualdade de temas, porém a indefinição de formas composicionais para um público, basicamente homogêneo. Dessa forma, podemos perceber a emergência da criação de uma ópera nacional alemã que unisse os temas já unidos a uma forma composicional única, que incentivasse diretamente o reforço do sentimento de pertença ao território (GUIBERNAU I BEDRUM, 1997). Uma característica explorada desde o século XVII como fator de integração nacional em formas de música foi a utilização de temas religiosos, o que já não influenciaria uma Alemanha do século XIX, pós-*Aufklärung*. Logo, autores como Carl Maria Friedrich Ernest von Weber (1786-1826)<sup>6</sup> e Wagner encontram a solução para o problema do reconhecimento musical alemão: uma construção ou, ao menos, reforma da ópera nacional principalmente, no caso de Wagner, utilizando modificações das interpretações mitológicas alemãs (Cf. ADORNO, 2005).

### A leitura de Richard Wagner sobre *A Ópera Alemã*

Richard Wagner publicou em 10 de Junho de 1834 no *Zeitung für elegante Welt*<sup>7</sup>, dirigido pelo escritor, crítico e diretor de teatros alemão Heinrich Laube (1806 –

---

<sup>5</sup> Frédéric Jameson em sua extensa e complexa obra busca através de uma hermenêutica, que pode ser entendida como uma interpretação política da parte inconsciente do texto, demonstrar que é possível perceber claramente as lutas de classes ocultas no texto. Dessa forma, o autor explora desde as escolhas temáticas e formais evidentes até as guias dessas escolhas, uma vez que todo texto é político.

<sup>6</sup> Sobrinho de Mozart e um dos iniciadores do movimento romântico na Alemanha, principalmente na ópera

<sup>7</sup> Jornal para um mundo elegante

1884)<sup>8</sup> seu primeiro artigo aqui chamado de teórico. O título: “*Die deutsche Oper*” (A Ópera Alemã). O periódico em questão [Zeitung für elegante Welt] foi um importante órgão do movimento político-literário que ficou conhecido como “Jovem Alemanha” e, assim sendo, Wagner teve que publicar o referido artigo sem sua assinatura, devido às repressões que o grupo “Jovem Alemanha” sofria em todos os territórios confederados (WAGNER, 1975).

Wagner compara os demagogos intelectuais alemães antigos que não aceitam as reformas estrangeiras aos músicos ditos eruditos teutomaníacos que não se preocupam com as inovações musicais apresentadas em território europeu no século XIX. França e Itália, principalmente, já haviam passado por reformas significativas na sua construção musical, aproximando esta música nova do público ouvinte, como é o caso de Gioacchino Rossini (1792 – 1868), Vincenzo Bellini (1801 – 1835) e Gaetano Donizetti (1797 – 1848) na Itália e Hector Berlioz (1803 – 1869) e Jacques Offenbach (1819 – 1880) na França (HAREWOOD, 1997). Esta aproximação que os Estados Germânicos deveriam fazer das formas francesas e italianas, na visão de Wagner, teria a função de divulgar uma cultura própria de um território determinado, incentivando, assim, a formação de todo um sentimento de pertencimento nacionalista.

Em outro momento, Wagner analisa a existência da música instrumental na Alemanha, música esta que, segundo o autor, seria própria na Alemanha. Todavia, o compositor admite a inexistência de uma ópera própria, e quando esta ocorre, as personagens criadas falham no conteúdo musical, diferentemente dos italianos, que falham no lado humano, afastando o público, portanto, da compreensão humanística da produção operística. Desta forma, as óperas alemãs apenas focariam seu conteúdo no aparato erudito, esquecendo o melódico-humano<sup>9</sup>, o que, pode ser lido como uma tentativa de erudição começada pelo *Aufklärung* um século antes.

Porém, esta ausência de criação melódica em figuras humanas calorosas foi superada por um único compositor alemão: Wolfgang Amadeus Mozart. Contudo, a superação dos defeitos da ópera alemã em Mozart e a criação de personagens humanos complexos, reside no fato de Mozart se utilizar exatamente do *bel canto* italiano para a construção melódica de suas personagens. Logo, percebemos a união das duas naturezas principais dos dois territórios no mesmo compositor: Mozart une a erudição alemã,

---

<sup>8</sup> Importante membro da Jovem Alemanha. Foi perseguido por autoridades. Richard Wagner e Heirinch Laube se conheceram no próprio ano da publicação, 1834, em Leipzig.

<sup>9</sup> A união do lado humano ao lado melódico é interpretada, no texto, através do conceito de *Gesang*, que significa ao mesmo tempo a música em si e o aparelho fonador humano.

enquanto primeira natureza alemã, ao lirismo italiano, que se transformou, ao longo dos séculos, em uma segunda língua para os italianos.

A necessidade de criação de uma ópera nacional, com temas e características próprias alemães continuou existindo, mesmo após a tentativa de Mozart de unir a temática germânica ao *bel canto* italiano (muitas vezes utilizando a língua alemã em seus *librettos* de ópera). Os principais autores que representam esta nova tentativa de ópera puramente alemã, segundo Richard Wagner, seriam Carl Maria von Weber e Louis [nascido Ludwig] Spohr (1784 – 1859). A tentativa destes autores fracassa exatamente aonde Mozart obtém sucesso: a união da germanidade erudita ao poético lirismo italiano.

A música francesa passou por caso singular: Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787). Gluck, nascido nos Estados Germânicos foi um dos compositores do século XVIII, além de Mozart, que conseguiu juntar a beleza da canção italiana à criação de personagens com marcantes caracteres individuais. Porém, as principais composições de Gluck modificaram apenas o padrão composicional francês, país que o acolhera, pelo menos intelectualmente. Dessa forma, a relevância de Gluck para o estudo acerca de uma ópera nacional alemã é deixado de lado, uma vez que, o pensamento estético inovador deste autor acaba sendo mais importante para a padronização criativa francesa.

Todavia Wagner vai além e percebe que a música alemã se enfraquece na medida em que vai se fundando na complexidade do erudito, antes tão importante. Importante o suficiente para não assustar o público ouvinte, uma vez que este já conhecia a complexidade erudita de um Johann Sebastian Bach, por exemplo. O grande problema acerca da erudição foi o processo de destituição de erudição popular que a Alemanha começou a passar a partir do final do século XVII, que levou os autores a escreverem de forma complexa encaminhando, portanto, o ouvinte para a não compreensão da música do XIX. Dessa forma o grande problema dos compositores do final do XVIII e início do XIX é este: eles não querem mais ser apreendidos, querem, porém, parecer que o são. Wagner percebe, então, que essa postura do autor é incentivada muitas vezes pela postura de sua audiência que simula compreender e gostar das peças, apenas por seu caráter de alta erudição, deixando de lado toda a parte estética que poderia ser apreciada.

Contudo, Wagner deixa claro o seu desejo de que as músicas francesas e/ou italianas não se imponham à alemã, nem mesmo através da utilização do alemão Gluck, o que seria um novo erro. A imposição de músicas estrangeiras é maléfica, uma vez que,

podem diminuir ou destruir o espírito nacionalista que já era culturalmente frágil em território alemão devido à descentralização política. Reconhecer a autenticidade de peças estrangeiras e adaptar características de tais obras no interior dos Estados Germânicos é válido para Wagner, porém, a incorporação total das características levariam a desconstrução de um Drama Nacional Alemão<sup>10</sup> ainda em processo criacional.

A Alemanha, como analisado anteriormente, já estivera diante da erudição musical com compositores como J. S. Bach. Todavia, Wagner percebe que a volta ao passado, com o intuito nacionalista, por si só é perigosa e danosa. Dessa forma, o compositor alemão sugere uma saída para a criação de uma música nacional alemã que vá além da importação de formas musicais francesas e/ou italianas, mesmo aceitando a importância e originalidade destas, ou do resgate de uma música erudita alemã do passado, o que, por si, desconstruiria todas as inovações culturais (artísticas no caso), sociais e políticas existentes no século XIX.

Percebemos pelo exposto que é indissociável o fenômeno do romantismo, enquanto estética, do nascimento das escolas nacionais de composição musical no século XIX<sup>11</sup>. A coincidência das escolas nacionais no XIX deve-se, acima de tudo, aos conflitos sócio-políticos em territórios europeu que acabariam modificando todas as estruturas culturais e artísticas do continente, visando uma melhor adaptabilidade à nova realidade criada (FISCHER, 1971).

Logo, observamos que o projeto wagneriano de unificação nacional é baseado no reconhecimento mútuo dos indivíduos através das obras musicais existentes. Assim sendo, Richard Wagner através de um certo in-consciente político antecipa as visões de função social das formas artísticas que apenas seriam novamente analisadas (em forma teórica) no século XX por pensadores que enxergariam nas obras artísticas determinada necessidade (Cf. JAMESON, 1992 e FISCHER, 1971).

---

<sup>10</sup> Nationaldrama, como citado pelo compositor em seus escritos.

<sup>11</sup> Chamamos neste trabalho de escolas nacionais o agrupamento real ou criado a posteriori de autores, compositores e pintores que devem ser compreendidos a partir do fenômeno do nacionalismo em seus respectivos territórios no século XIX, como é o caso de Chopin, Franz Liszt (1811-1886) e o próprio Wagner.



### Considerações Finais

Em nosso trabalho, procuramos analisar a situação sócio-política dos Estados que formariam a Alemanha durante o século XIX, enfocando na presença do romantismo em tais territórios e em como este romantismo é acima de qualquer análise uma *questão alemã* (SAFRANSKI, 2010). A partir dessa presença política do ideário romântico podemos analisar a nossa personagem, Richard Wagner, enquanto pensador político e social, percebendo como a vida de tal ator e a presença deste em determinados conflitos moldam a sua forma característica de pensamento e de leitura poética. Assim sendo, lemos explicativamente o primeiro texto sócio-político que nosso compositor escreveu: *Die deutsche Oper*, percebendo a inserção de tal texto na realidade sócio-cultural da Confederação Germânica trinta e cinco anos antes da unificação nacional promovida pela Prússia e seu primeiro-ministro, Otto von Bismarck.

Percebemos que a análise da estética romântica, no caso de Richard Wagner, é indissociável da criação das escolas nacionalistas de composição. Essa coincidência entre romantismo e nacionalismo funda-se, no caso alemão, devido à permanência de um contexto de crise social e apresenta-se, portanto, como uma solução da poética para a realidade política<sup>12</sup>.

A análise da atuação wagneriana, em todos os seus níveis, não deve ser restrita nos dias de hoje a uma análise superficial dos feitos heróicos de determinado personagem, como o era no final do XIX e início do XX (e ainda feita, infelizmente, na História da Arte). A análise contemporânea deve levar em conta o ator e sua realidade social, encontrando-o dentro de seu tempo. Desta forma, Wagner deve ser analisado enquanto ser social e político, não apenas como produtor ou reproduzidor artístico do *establishment*.

Em macro-análise, percebemos que a estética do romantismo, utilizando Wagner como exemplo, deve ser compreendida como uma poética presente no discurso político da Europa do século XIX. Esse discurso político, em nossa análise, é percebido pelo projeto wagneriano de unificação nacional baseado no reconhecimento cultural (artístico-musical no caso). Enquanto discurso político devemos pensar em um romantismo presente ativo (práxis) ou inativo (inconsciente), que pretende alcançar o

---

<sup>12</sup> Devemos lembrar, contudo, que uma universalização estética, como a pensada por Richard Wagner, se transforma em uma dominação ideológica que produz *a posteriori* uma unidade arbitrária que define uma única cultura como legítima perante as outras do mesmo ambiente.

novo público ouvinte, voltando à clássica análise de Elias acerca da transição de *arte de artesão* para *arte de artista* (ELIAS, 1995). O novo público ouvinte necessitaria, portanto, de soluções para as crises reais e as formas românticas se apresentam como tal. A emergência do estudo wagneriano funda-se na utilização de Wagner, enquanto compositor, por todo o século XX e início do XXI, porém, nossa pesquisa não se pretendeu esgotar o tema, visando apenas contribuir para o debate historiográfico contemporâneo acerca da relação entre a música [e seus produtores] e a sociedade que a consome ou problematiza.

Segue, em edição bilíngue, a primeira tradução, que temos notícia, do texto analisado neste trabalho. Chamado *Die deutsche Oper* [A Ópera Alemã], publicado em 10 de Junho de 1834 no *Zeitung für elegante Welt*, dirigido por Heinrich Laube. O texto que aqui traduzimos foi retirado do *Sämtliche Schriften und Dichtungen : V. XII – S. 1-4*<sup>13</sup>.

*Die deutsche Oper*

A Ópera Alemã

<p><i>Wenn wir von deutscher Musik reden, und besonders viel darüber reden hören, so scheint mir in der Meinung über dieselbe noch eine ähnliche Begriffsverirrung zu herrschen als die, in der sich die Idee der Freiheit bei jenen altdeutsch schwarzgerockten Demagogen befand, die mit so verächtlichem Naserümpfen die Ergebnisse ausländisch-moderner Reformen über die Achsel ansahen wie jetzt unsere deutschtümelnden Musikenner. Wir haben allerdings ein Feld der Musik, das uns eigens gehört, - und dies ist die</i></p>	<p>Quando nós falamos de música alemã, e especialmente quando nós ouvimos falar sobre ela, a mesma confusão de idéias sempre parece prevalecer como na concepção de liberdade daqueles velhos demagogos alemães de túnica preta que torcem o nariz para o resultado das modernas reformas estrangeiras com tanto desprezo quanto nossos eruditos músicos teutomaniacos agora balançam seus ombros. Por todos os meios, nós temos um campo de música que nos pertence por direito, – e que é a música instrumental; – mas uma Ópera</p>
---	--

---

<sup>13</sup> Outras traduções minhas de textos e cartas de Richard Wagner bem como a coleção com a análise dos libretos de óperas completos (além da tradução dos mesmos) do mesmo compositor estão com lançamento previstos para 2013, bicentenário de Wagner.

*Instrumentalmusik; - eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen. Mozart konnte es; es war aber italienische Gesangsschönheit, mit der er seine Menschen belebte. Seitdem wir jetzt wieder dahin gekommen sind, jene zu verachten, haben wir uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Teil für unsere dramatische Musik einschlug. Weber hat nie den Gesang zu behandeln verstanden, und fast ebensowenig Spohr. Nun ist aber einmal der Gesang das Organ, durch welches sich ein Mensch musikalisch mitteilen kann, und sobald dieses nicht vollkommen ausgebildet ist, gebricht es ihm an der wahren Sprache. Darin haben allerdings die Italiener einen unendlichen Vorsprung vor uns; bei ihnen ist Gesangsschönheit zweite Natur, und ihre Gestalten sind ebenso sinnlich-warm als im übrigen arm an individueller Bedeutung. Wohl haben die Italiener in den letzten Dezennien mit dieser zweiten Natursprache einen ähnlichen Unfug getrieben als die Deutschen mit ihrer Gelehrtheit, - und doch werde ich nie den*

Alemã nós não temos, e por essa mesma razão não temos um Drama nacional. Nós somos muito intelectuais e muito letrados para criar figuras humanas calorosas. Mozart podia fazê-lo, mas foi a beleza da Canção<sup>14</sup> Italiana que ele soprou em seus seres humanos. Desde o momento em que começamos a desprezar essa beleza de novo, nós temos nos afastado cada vez mais do caminho que Mozart descobriu para o bem de nossa música dramática. Weber nunca entendeu a condução da Canção, e tão pouco Spohr. Porém, na realidade, o Canto é o órgão pelo qual um homem pode expressar-se musicalmente, e se tal órgão não alcançou um desenvolvimento total, fica desejando falar, em verdade. Neste assunto os Italianos possuem uma vantagem incomensurável sobre nós, beleza vocal com eles é uma segunda natureza, e suas figuras humanas são tão calorosas em manifestações sensoriais quanto pobres em conteúdo individual. Certamente, na última década ou nas duas últimas, os italianos brincaram tanto travessamente com sua segunda natureza lingüística quanto os alemães com seu conhecimento, E, ainda assim, eu jamais esquecerei a impressão recentemente feita em mim por

<sup>14</sup> Deve ser ressaltado que o termo “Canção” (Gesang) é usado por Richard Wagner para significar a completa maneira de escrever e usar a voz para cantar.

*Eindruck vergessen, den in neuester Zeit eine Bellinische Oper auf mich machte, nachdem ich des ewig allegorisierenden Orchestergewühls herzlich satt war und sich endlich wieder ein einfach edler Gesang zeigt.*

*Die französische Musik erhielt ihre Richtung von Gluck, der, obgleich ein Deutscher, auf uns doch weit weniger wirkte als auf die Franzosen. Dieser fühlte und sah, was den Italienern noch fehlte, nämlich die individuelle Bedeutung der Gestalten und Charaktere, indem sie diese der Gesangsschönheit aufopferten. Er schuf die dramatische Musik und vermachte sie den Franzosen als Eigentum. Sie haben dieselbe fortgepflanzt, und von Grétry bis zu Auber blieb dramatische Wahrheit eines der Hauptprinzipie der Franzosen.*

*Die Talente der neueren guten deutschen Opernkomponisten, Weber und Spohr, reichen für das dramatische Gebiet nicht aus. Webers Talent war rein lyrisch, Spohrs elegisch, und wo es über beides hinausgeht, muss ihnen Kunst und Anwendung abnormer Mittel das ersetzen helfen, was ihrer Natur gebricht. So ist auf jeden Fall Webers beste Musik sein*

uma ópera de Bellini<sup>15</sup>, quando já estava cansado do aparato orquestral e suas eternas alegorias, e, por fim, uma simples nobre Canção se mostrou novamente a diante.

A música francesa adquiriu sua tendência de Gluck, que, embora alemão, teve uma influência muito menor sobre nós mesmos do que sobre os franceses. Ele sentiu e viu o que faltava aos italianos, o significado individual em suas figuras e caracteres, os quais estes sacrificaram em prol da beleza vocal. Ele criou a Música Dramática, e deixou de herança aos franceses como suas posses. Eles a têm cultivado, e de Grétry a Auber a autenticidade dramática tem constituído um dos princípios dos franceses.

O talento dos bons compositores germânicos modernos de ópera, de Weber e Spohr, não bastam para abordar o drama. O talento de Weber era puramente lírico, o de Spohr, elegíaco, e quando estes limites são ultrapassados, a arte e a despesa de modo anormal têm que suprir o que falta a sua natureza. Logo, o melhor trabalho de Weber é sem dúvida o seu

---

<sup>15</sup> Em Março de 1834 Wagner ouviu Montecchi e Capuletti (Romeo e Julieta) de Bellini em Leipzig, aonde a mezzo-soprano Wilhelmine Schröder-Devrient cantou a parte do Romeo.

*Freischütz, weil er sich hier in der ihm angewiesenen Sphäre bewegen konnte; die mystische-schauerliche Romantik und diese Lieblichkeit in Volksmelodien gehört eben dem Gebiet der Lyrik an. Aber nun betrachte man seine Euryanthe! Welche kleinliche Klügelei in der Deklamation, - welche ängstliche Benutzung dieses und dieses Instruments zur Unterstützung des Ausdruckes irgendeines Wortes! Anstatt mit einem einzigen kecken und markigen Strich eine ganze Empfindung hinzuwerfen, zerstückelte er durch kleinliche Einzelheiten und einzelne Kleinlichkeiten den Eindruck des Ganzen. Wie schwer wird es ihm, seinen Ensemble-Stücken Leben zu geben; - wie schleppend ist das zweite Finale! Dort will ein Instrument, hier eine Stimme etwas Grundgescheites sagen, und endlich weiss keines, was es sagt. Und da nun die Leute am Ende zugestehen müssen, dass sie nichts davon verstanden haben, finden doch alle wenigstens einen Trost darin, dass sie es für erstaunlich gelehrt halten können und deshalb grossen Respekt haben dürfen. - O, diese unselige Gelehrtheit, - dieser Quell aller deutschen übel!*

*Es gab in Deutschland eine Zeit, wo man die Musik von keiner anderen Seite als von der der Gelehrtheit kannte, -*

“Freischütz”, desde que aqui possa se mover em sua esfera própria, o místico do romantismo, e esse encanto da melodia popular, pertencente peculiarmente ao domínio da lírica. Mas voltemos a sua Euryanthe! Que mesquinho domínio da declamação, que agitado uso deste ou daquele instrumento para enfatizar uma única palavra! Ao invés de jogar fora uma emoção completa com um arrojado golpe, ele esmagou a impressão do todo com detalhes insignificantes e abundância de minúcias. Quão difícil lhe é dar vida a suas peças de conjunto, como ele arrasta o segundo Finale! Aqui um instrumento, ali uma voz quer dizer algo absolutamente inteligente, e, finalmente, ninguém sabe o que dizem. E desde que o público é obrigado a admitir no final que não entendeu nenhuma nota do mesmo, as pessoas têm que encontrar seu consolo considerando-o algo surpreendentemente erudito e, por tal motivo, digno de grande respeito. Essa miserável erudição – a fonte de todo o mal alemão.

Houve um tempo na Alemanha quando o povo conhecia Música apenas dentro da Erudição – era o tempo de

*es war die Zeit Sebastian Bachs. Aber damals war es eben die Form, in der man sich allgemein verstand, und Bach sprach in seinen tiefsinnigen Fugen etwas ebenso Gewaltiges als Beethoven jetzt in der freiesten Symphonie. Aber der Unterschied war eben dieser, dass jene Leute keine anderen Formen kannten und dass die Komponisten damals wirklich gelehrt waren. Beides aber ist jetzt nicht mehr der Fall. Die Formen sind freier, freundlicher geworden, wir haben leben gelernt, - und unsere Komponisten sind gar nicht mehr gelehrt, und das Lächerlichste ist eben, dass sie sich gelehrt stellen wollen. Den eigentlich Gelehrten merkt man es gar nicht an. Mozart, dem das Schwierigste des Kontrapunktes zweite Natur geworden war, erhielt dadurch nur seine grossartige Selbständigkeit; - wer wird seiner Gelehrtheit gedenken, wenn er seinen Figaro anhört? Aber dies eben, wie ich sagte, ist die Sache, jener war gelehrt, jetzt will man es scheinen. Es ist nichts Verkehrteres zu finden als diese Wut. Ein jeder Zuhörer freut sich über einen klaren, melodiösen Gedanken, - je fasslicher ihm alles ist, desto mehr wird er davon ergriffen; - der Komponist weiss dies selbst, - er sieht, womit er effektuiert und was Beifall gewinnt; - es ist ihm auch dies sogar viel leichter, er braucht sich ja*

Sebastian Bach. Mas, então, era a forma de um olhar para as coisas em geral, e em suas fugas profundamente ponderadas Bach contou uma história tão vigorosa quanto Beethoven agora nos conta na mais livre sinfonia. A diferença era essa: aquelas pessoas não conheciam outras formas, e os compositores daquele tempo eram verdadeiramente aprendidos. Hoje ambos os lados mudaram. As formas tornaram-se mais livres, gentis, nós aprendemos a viver, nossos compositores já não são aprendidos: a parte ridícula disto, no entanto, é que eles querem posar como aprendidos. No genuíno erudito nunca marca sua aprendizagem. Mozart, para quem a mais difícil façanha no contraponto se tornou uma segunda natureza, simplesmente ganhou assim sua grande independência, - quem pensará em seu aprendizado quando ouvir o seu Fígaro? Porém a diferença, como disse, é essa: Mozart foi aprendido, enquanto hoje em dia os homens querem parecer assim. Não pode existir nada mais errado do que esta loucura. Qualquer ouvinte gosta de um pensamento claro e melodioso, quanto mais compreensível o todo por ele, mais aprendido ele será. O compositor sabe muito bem, ele vê aquilo que faz o efeito, e o que obtém, aplauso, na verdade se torna muito mais fácil a ele, já que a única coisa que tem que fazer é deixar-se levar,

*nur ganz gehenzulassen, - aber, nein! Es plagt ihn der deutsche Teufel, er muss den Leuten noch weismachen, er sei auch gelehrt! Er hat aber nicht einmal so viel gelernt, um etwas wirklich Gelehrtes zum Vorschein zu bringen, woher denn nichts als schwülstiger Bombast herauskommt. Wenn sich aber der Komponist in diesen gelehrten Nimbus hüllen will, so ist es ebenso lächerlich, dass sich das Publikum den Schein geben möchte, als verstände und liebte es diese Gelehrtheit, so dass die Leute, die so gern in eine muntere französische Oper gehen, sich dessen schämen und aus Verlegenheit das deutschtümliche Bekenntnis ablegen, es könnte etwas gelehrter sein.*

*Dies ist ein Übel, das dem Charakter unseres Volkes ebenso angemessen ist, als es auch ausgerottet werden muss; und es wird sich auch selbst vernichten, da es nur eine Selbsttäuschung ist. Ich will zwar keineswegs, dass die französische oder italienische Musik die unsrige verdrängen soll; - auf der anderen Seite wäre diesem als einem neuen Übel eher zu steuern, - aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wor sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom*

mas, não! Ele é atormentado pelo demônio alemão, e deve mostrar ao povo também seu aprendizado! No entanto, ele não tem aprendido tão bem como trazer qualquer coisa realmente aprendida para a luz, então esse nada vem dele, porém, bombástico. Mas se é ridículo o compositor se vestir nesse nimbo de erudição, é igualmente absurdo para o público dar o ar de compreensão e gostar, isso termina em pessoas com vergonha de sua preferência por uma alegre ópera francesa, e, confessando com embaraço germanomaniaco que seria melhor um pouco de aprendizado.

Este é um mal que, no entanto, está arraigado no caráter de nossa nação, e deve ser erradicado, na verdade, irá se anular, pois nada mais é do que uma auto-decepção. Não que eu queira que a música francesa ou italiana se imponha a nossa – o que seria um novo mal – mas devemos reconhecer o autêntico em cada uma e manter-nos afastados de toda hipocrisia egoísta. Devemos limpar-nos um claro espaço para respirar nos escombros que ameaçam nos asfixiar, livrar nossos pescoços de uma boa carga de contrapontos afetados, não ter visões de quintas proibidas e nonas supérfluas, e

*Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermässigen Nonnen haben und endlich Menschen werden. Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsere Opernmusik gefangenhält. Denn warum ist jetzt so lange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wusste, - das heisst, weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist. Denn ist es nicht eine offenbare Verkennung der Gegenwart, wenn einer jetzt Oratorien schreibt, an deren Gehalt und Formen keiner mehr glaubt? Wer glaubt denn an die lügenhafte Steifheit einer Schneiderschen Fuge, eben gerade weil sie jetzt von Friedrich Schneider komponiert ist? Das, was uns bei Bach - und Händel seiner Wahrheit wegen ehrwürdig erscheint, muss uns jetzt bei Fr. Schneider notwendig lächerlich werden, denn, noch einmal sei's gesagt, man glaubt es ihm nicht, da es auch auf keinen Fall seine eigene Überzeugung ist. Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch - noch*

sermos humanos, no final. Apenas por um toque mais leve e mais livre nós podemos esperar afastar o pesadelo que tem mantido nossa música pela garganta, especialmente nossa música operística, por muitos anos. Pois, por que não tem um compositor de ópera alemão chegado à fama há tanto tempo? Porque ninguém sabia como se tornar a voz do povo, – isto é, porque nenhum apreendeu a verdadeira Vida quente tal como ela é. Não é, em definitivo, prova evidente de que se desconhece o tempo presente colocar-se a escrever hoje oratórios com conteúdos e formas que não mais se acredita? Quem acredita na rigidez mentirosa de uma fuga schneideriana apenas por ter sido composta hoje por Friedrich Schneider<sup>16</sup>? Aquilo que, por sua mesma autenticidade, nos parece digno de respeito em Bach e Händel resulta agora em ridículo a nossos olhos em Friedrich Schneider, porque digamos, mais uma vez, já em nada acredita, já que, em todo o caso, o que diz não responde sequer a um convencimento próprio. Temos que apreender o momento e tratar de construir novas e robustas formas, e será o mestre aquele que não escrever em italiano nem em francês – nem mesmo em alemão.

<sup>16</sup> Johann Christian Friedrich Schneider (1786-1853): organista da Thomaskirche, diretor da orquestra Stadttheater de Leipzig e, a partir de 1821, diretor da orquestra real de Dessau.



*aber auch deutsch schreibt.*

## REFERÊNCIAS

### Fontes

WAGNER, Richard. *Sämtliche, Schriften und Dichtungen*. Leipzig, 1911-16.

\_\_\_\_\_. Mein Leben. In: *Werke, Schriften und Briefe*. Berlin, 1975.

### Bibliografia

ADORNO, Theodor. *In search of Wagner*. New York: New Left Books, 2005.

ARIÈS, Phillippe; e CHARTIER, Roger. *História da vida privada: da renascença ao século das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 4ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 3ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1971.

GUIBERNAU I BEDRUM, Montserrat. *Nacionalismo: o Estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

HAREWOOD (ED). *Kobbé: o livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.